Uniwersytet Gdański

Uniwersytet Gdański

University of Gdańsk

https://repozytorium.bg.ug.edu.pl

Publikacja / Publication	"Po co to całe okrucieństwo?": dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego
Autorzy / authors	Majchrowski Zbigniew
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/article/UOGf2fd3fa038594ea4a0c955e1822c06e3/
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	2021-03-22
Rodzaj licencji / Type of licence	Uznanie Autorstwa (CC-BY 4.0) / Attribution (CC-BY 4.0)
Cytuj tę wersję / Cite this version	Majchrowski Z., “Po co to całe okrucieństwo?”: dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego, [in:] Dramat polski / reaktywacja: antologia wstępów historycznoliterackich, ed by. A. Grabowski and J. Kopciński, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 2020, vol. 1, pp. 130–154.

Dramat polski / Reaktywacja. Antologia wstępów historycznoliterackich I,
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich
PAN, Warszawa 2020, s. 130–154

DRAMAT POLSKI
REAKTYWACJA

„Po co to całe okrucieństwo?”

Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego

Zbigniew Majchrowski

DOI 10.18318/978-83-66448-71-1.5

Wstęp do tomu:
Ireneusz Iredyński
Kreacja. Dramaty
Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN
Warszawa 2014

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Zbigniew Majchrowski

„Po co to całe okrucieństwo?" Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego

PIOTR
Lubię przeprowadzać na sobie wiwisekcję.

MARTA
Co to znaczy?

PIOTR
Dręczącą zabawę.

(*Męczeństwo z przymiarką*, 1960)

ONA (*zza sceny*)
Po co ci te czarne seanse?

ON
Czarne? Och, one się mienią tyloma barwami.

(*Seans*, 1985)

Czytelnik tego tomu musi być przygotowany na lekturowy dyskomfort, przyjdzie mu bowiem zmierzyć się z najbardziej – obok Tadeusza Różewicza – radykalnym polskim dramatopisarzem drugiej połowy XX wieku. „Dręczące zabawy", „czarne seanse"... Inicjalny dialog pochodzi z pierwszej wystawionej sztuki Ireneusza Iredyńskiego, następny – z ostatniego przekazanego do druku dramatu, wkrótce przed śmiercią autora. Oba cytaty dzieli dwadzieścia pięć lat, ale pomimo upływu czasu i nabytego doświadczenia pisarskiego słychać w nich podobną nutę, mogłyby właściwie stanowić wyimki z tego samego utworu. I tak będzie w wielu jeszcze tekstach teatralnych Iredyńskiego. „Przecież ja piszę ciągle jedną i tę samą sztukę. Warianty jednego dramatu. Wszystkie moje sztuki są o przemocy, takiej czy innej, ale o przemocy" – mówił w rozmowie z 1971 roku, gdy jego dramaty znów

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

weszły na polskie sceny po okresie skazania pisarza na nieobecność[1]. Powtarzał potem tę formułę wielokrotnie, a za nim krytycy, aż wreszcie w jednym z ostatnich wywiadów, opublikowanym kilka tygodni przed śmiercią, mógł już przewrotnie powiedzieć: „Mnie wmawiają, że ja piszę w gruncie rzeczy zawsze jedną sztukę – o przemocy. To podobno piętno pokolenia. I niech tak już zostanie – lećcie tym"[2].

1.

Ireneusz Iredyński, urodzony w przededniu II wojny światowej w Stanisławowie na Kresach Wschodnich, jako dziecko przeszedł dramatyczne koleje podwójnej okupacji i przesiedlenia. W połowie wojny pozostawiony przez matkę w nie do końca znanych okolicznościach, chowany był przez ciotki – pod nieobecność ojca, który wstąpił do armii Andersa. Po ojca powrocie, w wieku czternastu lat porzucił mało przyjazny dom w Bochni, by odważnie podjąć życie na własny rachunek. O tym skomplikowanym dzieciństwie nie zwykł opowiadać, nie uczynił go tematem literackim, niewielu przyjaciół wtajemniczył w swe koleje dorastania. Zaprzyjaźniony z pisarzem Roman Śliwonik napisał we wspomnieniu: „Iredyński jakby wychynął z przestrzeni bezimiennej, z nie istniejącego krajobrazu, nikt go nie wychował, a nawet nikt go nie urodził. To znaczy nikt, do kogo chciałby się przyznać"[3].

Iredyński debiutował w prasie krakowskiej w 1955 roku, jako szesnastolatek, cztery lata później ukazał się jego pierwszy tom wierszy *Wszystko jest obok* (Iskry 1959). Ten debiut poetycki powitany został z uznaniem przez Juliana Przybosia, Jarosława Iwaszkiewicza, jak również przez młodego Stanisława Grochowiaka, który zapewne wprowadził Iredyńskiego w środowiskowy krąg czasopisma „Współczesność". Nie byłoby w tym wczesnym debiucie nic szczególnie nadzwyczajnego, bo poeci zazwyczaj zaczynają pisać w młodym wieku. Iredyński jednak postanowił stworzyć się jako pisarz, i to pisarz zawodowy. Zaczął od powieści kryminalnej *Ryba płynie za mordercą* (wydanej

1. *Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Andrzej Wróblewski. „Teatr" 1971, nr 10.
2. *Dziewczynki – wspólniczki*. Rozmawiała Ilona Kondrat. „Kobieta i Życie" 1985, nr 45.
3. R. Śliwonik: *Portrety z bufetem w tle*. Warszawa: Iskry 2001, s. 85.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

pod pseudonimem Umberto Pesco w tym samym, 1959 roku), czym dowiódł umiejętności podporządkowania się rygorom konwencji gatunkowej. Bardzo szybko doczekał się dwóch premier swojej pierwszej sztuki teatralnej – bodaj najtrudniejszej z form pisarskich, bo tu nie wystarczy opisywać przeżycia, czerpiąc z życia osobistego, lecz należy wykreować samoistne postaci sceniczne. Prapremierowe przedstawienie *Męczeństwa z przymiarką* wyreżyserował Jerzy Jarocki w Teatrze Wybrzeże w listopadzie 1960 roku, a niespełna dwa miesiące później sztuka trafiła również na scenę warszawskiego Teatru Ateneum, w reżyserii Jana Bratkowskiego, w doborowej obsadzie z udziałem Jerzego Duszyńskiego, Hanny Skarżanki i Jana Matyjaszkiewicza. Niemal w jednym rzucie Iredyński wyłożył więc wszystkie karty – liryczną, prozatorską, dramaturgiczną. Ale głośno stało się o nowym autorze przede wszystkim za sprawą krótkiej powieści *Dzień oszusta*, wydanej w roku 1962, oraz ogłoszonego w tym samym roku na łamach „Dialogu" kolejnego dramatu scenicznego, *Jasełka moderne*.

Od grudnia 1962 przez blisko pół roku Stanisław Lem i Sławomir Mrożek wymieniają pełne zaniepokojenia listy na temat publikowanych właśnie utworów Iredyńskiego i jego błyskotliwej kariery, jego – jak to ujmie Mrożek – „podszytego agresją uroku"[4]. Stanisław Lem ogłasza poświęcony prozie Iredyńskiego esej *Miniatura nihilisty*, zaczynający się od zdania: „*Dzień oszusta* jest książką przerażającą"[5], a Jan Błoński, w tym samym czasie, w artykule *Między szyderstwem a okrucieństwem* pisze: „Przerażają naprawdę *Jasełka moderne* Iredyńskiego, który lubi bluźnić i oburzać"[6]. Dwóch wytrawnych lektorów niezależnie od siebie daje wyraz „przerażeniu" lekturą prawie nieznanego autora! Coś to musi oznaczać.

Iredyński bywa irytujący, momentami trudny do przyjęcia. W zakłopotanie wprawia zwłaszcza jako autor sztuk teatralnych. Dla wielu są to „sztuki niesmaczne", jakby powiedział Witkacy. „Jestem hybrydą z obrazów nadrealistów. Skrzyżowaniem mózgu z żyletką i brzytwą..." – powie o sobie Ypsylon w *Łagodnej piosence*. Postaci dramatów Iredyńskiego niejako same się interpretują czy podpowiadają interpretację i jednocześnie naigrawają się z podsuwanych wykładni. „Możesz to zaliczyć do

4. S. Lem, S. Mrożek: *Listy 1956–1978*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2011, s. 200.
5. S. Lem: *Miniatura nihilisty*. „Twórczość" 1963, nr 3.
6. J. Błoński: *Między szyderstwem a okrucieństwem*. „Dialog" 1963, nr 4.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

perwersji, ale prawdopodobnie jest w tym coś głębszego…" – instruuje Numer Jeden swego pupila w *Terrorystach*. A w *Kreacji* Nikt cytuje niby-recenzję z wernisażu, która *de facto* jest „satyrą na leniwych krytyków": „Po szkółce psychoanalizy, po liceum strukturalizmu, po studiach marksizmu i etnologii takie rzeczy można wytłumaczyć szybko i pewnie". Ta i podobne wypowiedzi przynależą wprawdzie do świata akcji dramatycznej, ale ustanawiają zarazem metatekstowy dystans. Przewrotne pastisze ośmieszają mody interpretacyjne i recenzencki slang, wytrącają krytykom narzędzia, do których zastosowania sam dramatopisarz poniekąd nakłania. Autor wprowadza nachalne tropy z podtekstem „psychoanalitycznym", wymyślne tortury, niezmiennie skupione na sferze genitalnej. Pozwala przemawiać „demonom podbrzusza":

BIKOR
Stanął ci. To był znak.

TARTYK
Że możesz zadawać ból.

SELA
I rozkosz.

KYLE
Wdzierać się w ciała i umysły.

LANKO
Być siłą.

SKAN
Władcą.
(*Ołtarz wzniesiony sobie*)

Przy odrobinie dobrej woli w tej krótkiej sekwencji głosów można jednak posłyszeć zdegradowane (za sprawą obscenum) echo apostrofy Ducha z Prologu *Dziadów części III*:

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!
[…]
Gdybyś wiedział, że ledwie jednę myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Tak czekają twej myśli – szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz, co zdziałasz.

Iredyński zdaje się konstruować coś na podobieństwo szyderczego (anty)misterium, przewrotnie przypominając o utraconym horyzoncie metafizycznym. W tytułach jego dramatów scenicznych często pojawia się element wywołujący skojarzenia ze sferą sacrum: *Męczeństwo z przymiarką*, *Jasełka moderne*, *Zejście do piekła*, *Żegnaj, Judaszu*, *Ołtarz wzniesiony sobie*, *Ofiara w bóstwo przemieniona*, a i *Kreacja* odsłania w lekturze podobne nacechowanie. Ale to jedynie ślad, cień, słabnąca pamięć w zdesakralizowanym świecie, gdzie wszystko jest „przeinaczone, wykręcone, zrujnowane, wypaczone", jak to wcześniej przedstawił Witold Gombrowicz w *Ślubie*. Sakralne i trywialne w jednym stoją domu:

FILIP (*patrząc na żyrandol*)
Jak w kościele. Albo w burdelu.
(*Łagodna piosenka*)

TATRYK
Może być tyle rodzajów zła…

PIOTR M.
Wszystkie mają wspólną cechę. Zniwelowanie znaków dodatniego i ujemnego. Uwiąd wartości.
(*Ołtarz wzniesiony sobie*)

Zniwelowanie różnicy pozwala na przejęcie zdegradowanej przestrzeni przez uzurpatorów: „Ja chcę cię stworzyć, a nie wylansować… […] Chcę się zabawić w Pana Boga" – mówi Pan do anonimowego artysty w *Kreacji*. Zabawa w Pana Boga jest również pragnieniem innych bohaterów Iredyńskiego. W *Jasełkach moderne* będzie to Strażnik – „plugawy demiurg", jak go określił Jan Błoński, „demon latrynowy" wedle Stanisława Lema. W *Ołtarzu wzniesionym sobie* Bikor powie o swojej funkcji cenzora: „Pracowałem nad ludźmi. I na ludziach. Tworzyłem ich".

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Iredyński pisze, a właściwie należałoby powiedzieć: inscenizuje swoje dramaty na granicy wytrzymałości czytelnika, a tym bardziej widza. Niekiedy i aktora. Podobno aktorki jednego z warszawskich teatrów odmówiły udziału w próbach sztuki *Dziewczynki* (tak brzmiał pierwotny tytuł dramatu *Ofiara w bóstwo przemieniona*)[7]. Jest w wizji teatru Ireneusza Iredyńskiego coś intrygująco wyzywającego i zarazem trywialnego, coś zastanawiająco przyciągającego i jednocześnie rażącego, zgoła odstręczającego, to prawda.

Z dystansu, już po śmierci pisarza, na ten niepokojący, dwoisty rys dramaturgii Iredyńskiego zwracał uwagę Jan Kłossowicz:

> […] są w jego pisaniu, w nim samym – dwaj pisarze, którzy za rzadko się spotykają, którzy uciekają od siebie – w pozory płaskiego realizmu albo złej symboliki.
>
> Iredyński wciąż, obsesyjnie, sam siebie ukrywa. Wkłada maski – cynika, brutala, uparcie chowa za dymną zasłoną chwytów i pomysłów – niezwykły dar obserwacji, za nihilizmem – głębokie przeżywanie i ocenianie otaczającego go świata.
>
> To poczucie rozdwojenia i jednocześnie niespełnienia oczekiwań, zapowiedzi czegoś, co ostatecznie nie zostało zrealizowane, miałem przy lekturze i premierach większości sztuk Iredyńskiego, z wyjątkiem *Żegnaj, Judaszu* […] i […] *Jasełek moderne*[8].

Z wyczuwalną sympatią do autora Kłossowicz ubolewa: „czuje się jakiś żal, sprzeciw wobec poetyki, w której zostały napisane". Podobnie ambiwalentny stosunek do dramatów Iredyńskiego wyrażano zresztą już wcześniej. Konstanty Puzyna w *Burzliwej pogodzie* zaliczył *Jasełka moderne* do najlepszych sztuk lat sześćdziesiątych, upominał się o wciąż jeszcze wtedy niegrane w kraju *Żegnaj, Judaszu*, chociaż zastrzegał się: „inne, dość liczne i grywane, płody sceniczne autora wolę co prawda przemilczeć"[9]. Retoryka „tak, ale…" była bodaj najczęstszą strategią krytyczną wobec dramaturgii Iredyńskiego. Rozmaicie próbowano tę rozbieżność tłumaczyć. Jadwiga Staniszkis, jedna z partnerek pisarza, powiada wręcz, że to ona zepsuła jego literaturę; socjologizowała

7. Zob. *Dziewczynki – wspólniczki*, dz. cyt.
8. J. Kłossowicz: *Prawdziwy dramaturg*. „Literatura" 1986, nr 3.
9. K. Puzyna: *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 164.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

i on także zaczął socjologizować: „jako pisarz na naszym związku stracił, styl mu się popsuł”[10]. Niemniej „krzykliwość, natręctwo formy”, „grubiaństwo środków” zarzucał autorowi już wcześniej Jan Błoński, który jako jeden z pierwszych analizował *Jasełka moderne*, jeszcze przez teatralną premierą.

Powtarzające się rozmijanie się Iredyńskiego z oczekiwaniami krytyków po trosze przypomina to, co później spotykało Tadeusza Różewicza po napisaniu *Na czworakach*, po ogłoszeniu *Białego małżeństwa*, po premierze *Do piachu*. Iredyński nie był zjawiskiem całkiem odosobnionym, legendą już za życia otoczeni zostali chociażby Marek Hłasko, Rafał Wojaczek czy Edward Stachura, ale aura wokół autora *Dnia oszusta* miała jednak inny, bardziej wyzywający i jednocześnie ambiwalentny charakter. Stefan Kisielewski poznał młodego Iredyńskiego jeszcze w Domu Literatów na Krupniczej w Krakowie: „Przedziwny. […] Trochę bandyta, trochę wariat, duży alkoholik. […] A zdolny pisarz, bardzo go żałuję, lubiłem go”[11]. „Ma wszystkie grzechy główne wymalowane na twarzy, a wzięcie pana, bo talent to arystokratyzm” – zapisał Andrzej Kijowski w dzienniku w styczniu 1969 roku, wkrótce po wyjściu Iredyńskiego z więzienia, gdzie pisarz odsiadywał trzyletni wyrok za próbę gwałtu (prawdopodobnie sprowokowaną)[12]. „Umiał uwodzić ludzi. Dużo niszczycielskiej siły tkwiło w nim. Siebie i innych niszczył, kojarzył się trochę z tymi młodymi fenomenami w historii literatury, Radiguetem, Rimbaudem, innymi. Nieustannie przyciągał i odpychał” – tak go zapamiętał Marek Nowakowski[13]. Amerykański poeta Allen Ginsberg w liście do chilijskiego poety Nicanora Parry swoje wrażenia z pobytu w Polsce latem 1965 roku ujął w jednym zdaniu: „Spokojny miesiąc w Warszawie, jak nie w pojedynkę, to pijaństwo z Iredyńskim (młody autor, taki rimbaudowski marlon brando) w Związku Pisarzy albo długie popołudnia z redaktorem magazynu »Jazz«”[14]. Uderzające,

10. J. Staniszkis: *Staniszkis – życie umysłowe i uczuciowe*. Rozmawia Cezary Michalski, Warszawa: Wydawnictwo Czerwone i Czarne 2010, s. 119.
11. S. Kisielewski: *Abecadło Kisiela*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza INTERIM 1990, s. 35–36.
12. A. Kijowski: *Dziennik 1955–1969*. Wybór i oprac. K. Kijowska, J. Błoński. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998, s. 311.
13. M. Nowakowski: *Pióro. Autobiografia literacka*. Warszawa: Iskry 2012, s. 79.
14. A. Ginsberg: *Listy*. Oprac. B. Morgan. Przeł. i przypisami opatrzył K. Majer. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2014, s. 541.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

że Iredyński to jedyna osoba z polskiego otoczenia, o której Ginsberg wspomniał imiennie i – co najciekawsze – sportretowana przez filtr literacko-filmowej mitologii.

We wspomnieniach o Iredyńskim powtarza się wątek teatralizowania relacji z bliźnimi, jego upodobanie do manipulacji. Marek Nowakowski: „Irek, odkąd go pamiętam, grał dla ludzi długą sztukę, ciągnącą się w nieskończonej ilości aktów, pełną prowokacji, skandalów, dekadenckich akcentów i błazeńskich min”[15]. Zbigniew Jerzyna: „Irek nieustannie grał, ironizował, podpuszczał, sprawdzał, doświadczał”[16]. Andrzej Tchórzewski: „Lubił aranżować pewne sytuacje i komplikować najprostsze sprawy. To był jego prywatny program walki z nudą lub szarzyzną banalnych czynności”[17]. Jadwiga Staniszkis: „Irek pokazał mi, jaką władzę ma język i jak boli sytuacja, gdy – wmanewrowani przez gry językowe – stajemy się na moment gorsi niż naprawdę”[18]. Znający Iredyńskiego bliżej utrzymują, że agresywne prowokacje i bolesne gry stanowiły sposób obrony, składały się na maskę wrażliwca – „znany z brutalnych ripost, wymyślnych obscenicznych sformułowań, był człowiekiem nieśmiałym”, jak go widział Jan Bratkowski, najbardziej mu oddany reżyser[19]. Być może Iredyński praktykował rozpoznanie przez atak, czyniąc z rozmowy „sztukę jątrzenia” – tak wynikałoby z opisu Andrzeja Gronczewskiego: „dla wewnętrznego »rozognienia« drugiej osoby dialogu stosował środki podstępne, brutalne, szokujące. […] Rozmówca odczuwał dialog jak eksperyment chirurgiczny. Jak godzinę z oprawcą, dla którego język stawał się wirtuozowskim narzędziem tortury”[20].

Znajomość legendy biograficznej Iredyńskiego nie jest oczywiście niezbędna przy lekturze jego dramatów, trudno jednak nie dostrzec narzucającej się analogii. Dramatopisarstwo pojmował Iredyński jako inscenizowanie interakcji, tak jak praktykował to w życiu. W swojej dramaturgii scenicznej nie traktował dialogu ani jako swobodnej rozmowy, ani jako artykulacji poglądów czy jako ekspresji przeżyć bądź wyrazu emocji. Dialog funkcjonował

15. M. Nowakowski: *Karnawał i post*. Paryż: Instytut Literacki 1988.
16. Z. Jerzyna: *Irek*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 3.
17. A. Tchórzewski: *„Ijek”*. „Poezja” 1986, nr 12.
18. J. Staniszkis: *Ja. Próba rekonstrukcji. Sierpień – październik 2007*. Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 37.
19. J. Bratkowski: *Jeden kostium*. „Scena” 1986, nr 3.
20. A. Gronczewski: *Grzeszne manipulacje*. „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 4.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

przede wszystkim jako forma działania, ustanawiania relacji dominacji i uległości, ustawiania (się) w roli, w pełni więc performatywnie.

YPSYLON
Nie dokończysz, Basiu, przedstawienia.

JAN
Mam na imię Jan.

YPSYLON
Niestety, jesteś już Basia. Nazwałem cię. Moje słowo jest rzeczywistością.

(*Łagodna piosenka*)

Prawie nie spotkamy w teatrze Iredyńskiego monologów – ani wewnętrznych, ani retrospektywnych, bo autora interesuje głównie to, co aktualnie dzieje się pomiędzy postaciami; interesuje go, chciałoby się powiedzieć, forma międzyludzka, niby jak u Gombrowicza, ale jednak inaczej rozumiana. Sam Iredyński taką nadawał jej wykładnię: „Determinuje nas wiele czynników i zakres samokreowania, albo inaczej – zakres wolności mamy bardzo nikły. Jesteśmy ograniczeni przez biologię, psychikę, nie istnieje coś takiego jak autentyczność, gdyż większość zachowań, myśli jest sprawą nauczenia się od innych”[21]. Zatem i repertuar ról jest bardzo ograniczony, na dobrą sprawę – jak niezmiennie pokazuje Iredyński – można zostać ofiarą albo oprawcą (bądź jego pomocnikiem), ostatecznie zdrajcą. Co wcale nie oznacza, że dramatopisarz rezygnuje z poszukiwania w takich układach szczelin, w których osadza bohaterów niejednoznacznych – jak problematyczny Judasz, któremu nadal nie jest obce poczucie odpowiedzialności.

2.

Na teatr Iredyńskiego, zwłaszcza wtedy, gdy budzi on sprzeciw, warto spojrzeć ponownie po zapoznaniu się ze słuchowiskami, dramaturgia sceniczna bowiem to tylko jedno skrzydło jego dramatopisarstwa, drugim jest właśnie dramaturgia radiowa. Iredyński napisał kilkadziesiąt słuchowisk, w znacznej części udostępnionych w trzech edycjach Wydawnictw

21. *Na własny rachunek żyłem*. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Artur Ilgner. „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 18.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Radia i Telewizji: *Głosy* (1974), *Skąd ta wrażliwość* (1979), *Wszyscy zostali napadnięci* (1985). Kto wie, czy to nie najważniejsza, a już na pewno najmniej kontrowersyjna część jego dzieła. Autor znakomicie wyczuwa medium radiowe, wie, że umożliwia ono największe zbliżenie do odbiorcy. Słuchacz radia wybiera zazwyczaj „falę" i przyjmuje słuchowisko w radiowym strumieniu rozmaitych przekazów – jako fragment codzienności. W utworach pisanych przez Iredyńskiego dla radia relacje między postaciami są więc zdecydowanie kameralne i zachodzą w najbardziej podstawowych konfiguracjach: on i ona, on i on, ona i ona. Najczęściej bywają motywowane bądź więzami rodzinnymi (mąż i żona, syn i matka, matka i córka, ojciec i syn), bądź wspólnym epizodem z przeszłości (byli kochankowie), bądź czasową wspólnotą w izolacji (pacjenci, więźniowe). Napięcie dramatyczne może wynikać z samej różnicy wieku (*Demony*, *Dzisiaj się tak nie tańczy*) czy chociażby z zamknięcia w małej przestrzeni (*Winda*, *Stypa*). Często dochodzi do głosu pragnienie kontaktu, potrzeba rozmowy: „Pokłóćmy się. Jak ludzie. Jak normalni ludzie", „pomyślałam, że mała konfliktowa rozmówka dobrze mi zrobi", „Rozmawiajmy, to mi wystarczy" – raz po raz wypowiadane jest podobne oczekiwanie. A także potrzeba bycia wysłuchanym czy najzwyczajniej – dostrzeżonym. Nierzadko dialog przybiera tok konfesyjny. Iredyński subtelnie i zarazem okrutnie prześwietla relacje międzyludzkie, jego radiowe dialogi znakomicie oddają wstydliwość uczuć, ich szyfrowanie, wyrażanie emocji przez szorstkość czy negację. W słuchowiskach silnie uwydatniona też została rola dzieci w obnażaniu świata dorosłych (*Jasny pokój dziecinny*, *Koniec stworzenia*, *Ładny, spokojny wieczór*, *Porwanie*); w ogóle dramaturgia radiowa Iredyńskiego często opiera się na dysonansie poznawczym. Rozwiązania są przez to mniej przewidywalne i bardziej poruszające. Swoją drogą ciekawe, że bohaterami słuchowisk autor chętnie czyni ludzi teatru w ich życiu prywatnym (*Trybunał*, *Fragmenty listów miłosnych*, *Słuchowisko*, *Terrarium*, *Maria*).

Słuchowiska Iredyńskiego nie pozostawiają cienia wątpliwości: autor obdarzony był wyjątkowo czułym słuchem językowym, uwrażliwionym na najbardziej intymne emocje. Więcej tu pozostaje niewypowiedziane, niż zostało powiedziane. Otóż tej powściągliwości słuchowisk Iredyńskiego przeciwstawić można swoiste „rozpasanie" mowy w jego dramacie scenicznym. „Inaczej się pisze dialog w powieści, inaczej

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

się pisze dialog w sztuce, inaczej się pisze dialog w słuchowisku" – podkreślał pisarz w radiowym wywiadzie. Toteż zróżnicowanie form dramaturgicznych w praktyce pisarskiej Iredyńskiego jest bardzo wyraźne. To, co bywa tak drażniące w utworach dla teatru, nie stanowi nieokiełznanej obsesji ani nie jest niedostatkiem warsztatowym, lecz musiało być autorskim zamierzeniem. Pisząc z myślą o scenie, Iredyński pozwala sobie na bardziej wyrafinowane, wieloosobowe i wieloplanowe konstrukcje, stosuje szerszą gamę środków, śmiało dopuszcza językowe ekscesy. Niekiedy najzwyczajniej zapominano, że nie jest to język autora *Dnia oszusta*, tylko język postaci dramatu, które notabene miewają niejednoznaczny status demonicznych głosów albo przypominają Maski z teatru Wyspiańskiego, tak czy inaczej przynależą wówczas do „teatru jaźni". Charakterystycznym rysem teatralnego dramatopisarstwa Iredyńskiego jest ironiczny dystans, przewrotne autokomentarze wpisywane w kwestie postaci scenicznych. Jak mówi Strażnik w *Jasełkach moderne*: „muszę przyznać, to trochę w złym guście… Ale bóg nie ma gustu, bo go mieć nie może, a więc wszystko w porządku…".

Jasełka moderne to wprawdzie nie pierwszy, ale faktycznie dramat „założycielski", konstytuujący wizję teatru Iredyńskiego. Publikacja sztuki w listopadowym numerze „Dialogu" w 1962 roku zbiegła się w czasie z październikową premierą *Akropolis* w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (10 października 1962). Przedstawienie Jerzego Grotowskiego przenosiło dramat Stanisława Wyspiańskiego z katedry wawelskiej w przestrzeń obozu zagłady. Na podobnym kontrapunkcie zasadza się koncept obozowych jasełek w sztuce Iredyńskiego. Zastanawiająca koincydencja! Iredyński konstruuje szkatułkowy „teatr w teatrze": w ramy próby teatralnej wpisuje jasełkowy „dramat w dramacie", odgrywany przez więźniów w alegorycznym baraku za drutami. Sławomir Mrożek w liście do Stanisława Lema opisał efekt szantażu emocjonalnego, jaki w ten sposób uzyskał Iredyński: „Zwróć, proszę, uwagę, jakimi dwoma i jak wielkimi posłużył się trickami w swym rzekomo literackim tworze: Biblią, czyli Pismem Świętym, oraz obozem koncentracyjnym. Każde z nich wywołuje w umyśle czytelnika pewne skojarzenia, których pominąć nie można"[22].

22. S. Lem, S. Mrożek: *Listy*..., dz. cyt., s. 198–199.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Tymczasem po latach amerykański krytyk Marc Robinson zestawił zakończenie *Jasełek* z ostatnią sceną *Tanga* Sławomira Mrożka: „Role, jak pokazują Mrożek i Iredyński, żyją dłużej niż ich odtwórcy. Istotne są funkcje, nie funkcjonariusze. Tożsamość podlega zmianom; maska, kostium, hełm – nie"[23]. Niemniej i role, stale powielane, ulegają ostatecznie degradacji. W *Jasełkach moderne* Strażnik doprowadza wprawdzie do niemal szekspirowskiego finału – prawie wszyscy leżą pokotem na scenie, jak w *Hamlecie*, ale koronę, czyli atrybut władzy, przejmuje zwykły alfons.

Do prapremiery *Jasełek moderne*, w reżyserii Stanisława Brejdyganta, doszło w listopadzie 1965 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu. Wtedy to Józef Kelera mógł skonstatować: „Jasełka jako obraz świata »w wielkim skrócie, w wielkim błysku« – rzecz przedsięwzięta aż tak dumnie i światoburczo nie powiodła się na pewno Iredyńskiemu aż na tę miarę [...]. Ale pomimo manifestowanej jaskrawo brutalności, która do dzisiaj jeszcze odstrasza teatry od inscenizowania tej sztuki, uzyskał przecież Iredyński właśnie s u b l i m a c j ę tematu obozowego, nie ścierając przy tym najostrzejszych krawędzi. Jest to niewątpliwie osiągnięcie" (podkreślenie autora)[24].

Definitywnym przełomem w teatralnej recepcji dramaturgii Iredyńskiego stało się dopiero przedstawienie *Żegnaj, Judaszu* wyreżyserowane przez Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie w 1971 roku. Była to polska prapremiera, po blisko sześciu latach od ogłoszenia sztuki w „Dialogu" i po trzech latach od światowej, niemieckojęzycznej prapremiery w Zurychu (1968). Krakowska inscenizacja Swinarskiego, powściągliwa teatralnie, kameralna, aktorska, wierna autorskiej wizji scenicznej, zdobyła Grand Prix na XII Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu w 1971 roku. Od tego czasu dramat doczekał się przeszło dwudziestu premier na polskich scenach i uznawany jest za najlepiej sprawdzającą się w teatrze sztukę Iredyńskiego, w przewrotny sposób bliską klasycznej tragedii. Już samo imię Judasza działa jak tragiczne Fatum. Judasz Iredyńskiego – niczym antyczny Edyp – został naznaczony „winą niezawinioną", tyle że niedosięgły szyfr Losu i usta delfickiej wyroczni zostały tu zastąpione przez dziwaczny kaprys

23. M. Robinson: *Iredyńskiego dramaty języka*. Przeł. D. Kuźnicka. „Dialog" 1988, nr 3.
24. J. Kelera: *Kpiarze i moraliści. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1966, s. 180.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

(pijanego?) ojca i kropidło parafialnego księdza. Dzisiejszy Judasz chciałby zaprzeczyć temu naznaczeniu, ale podobnie jak Edyp, im bardziej ucieka przed swym losem, tym bardziej przybliża jego wypełnienie. Judasz postanawia zostać wiernym i natychmiast zostaje uwikłany w paradoks wierności sobie. Poza nim samym – ani w policyjnym państwie, ani w opozycyjnej organizacji – dawno już nie ma żadnej idei godnej wierności lub chociażby zdrady, jest tylko niwelująca różnice symetryczna metoda. Czym bowiem różni się przemoc reżimowa od przemocy opozycyjnej? Judasz może być wierny jedynie swemu przeznaczeniu. To znaczy: zdradzić. Ale wydając szefa w ręce policji, faktycznie zdradza siebie samego. Koło tragedii domyka się – Judasz zawisa nad sceną.

Demoniczny Komisarz „do Specjalnych Poruczeń" kusił Judasza jeszcze „po dostojewsku". Numer Jeden z *Terrorystów* (który notabene nim został przywódcą ruchu rewolucyjnego, był dziennikarzem) posługuje się już całą klasyką dwudziestowiecznej psychologii i socjologii, używa znanych formuł, które jednak – wyrwane z kontekstu – składa w nową, demagogiczną całość. *Terrorystów* można oczywiście czytać znów jako sztukę o dialektyce przemocy. Co najmniej w równym stopniu *Terroryści* są jednak także sztuką o kuszeniu. Rewolucja, terroryzm, walka z reżimem to dla Numeru Jeden swoiste *operationes spirituales*, „walka o duszę", zwłaszcza o duszę młodego ideowca (przyczynek do kwestii adorowania młodości w totalitarnych systemach). Skoro jednak nie udaje się posiąść duszy, zawsze jeszcze warto zawładnąć ciałem i wystawić je na pokaz: ubrać trupa w legendę i dać tłumom idola. Iredyński odziera zło z resztek metafizyki, pokazuje triumfującą socjotechnikę. „Ludzie będą defilować przed katafalkiem z otwartą trumną... Potrzeba im bohaterów..." Można ewentualnie dysponować własną śmiercią, ale już nie opowieścią na jej temat.

3.

Czytelnik może sobie zadawać pytanie: „Po co to całe okrucieństwo?" (pytanie, które zresztą Iredyński przypisuje jednej z postaci w scenariuszu telewizyjnym *Wszyscy zostali napadnięci*). Czemu służy nadreprezentacja przemocy? Oto jedna z możliwych odpowiedzi:

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

PAN

> [...] Negatywna albo, jak wolisz: czarna propaganda jest bardzo skuteczna... Zapamiętuje ją o wiele więcej ludzi, działa tu prosty mechanizm współuczestnictwa w dokopaniu komuś przy zachowaniu całego komfortu psychicznego... Czytasz sobie wygodnie w fotelu, a jednocześnie uczestniczysz w linczu.
>
> (*Kreacja*)

Otóż analogicznie postępuje sam autor z widzem teatralnym: wystawia go na próbę biernego udziału w okrucieństwie, przemocy, gwałcie. Konstruuje swoje dramaty sceniczne tak, jakby układał nie tylko akcję sceniczną, ale i partyturę seansu teatralnego, partyturę prowokowania widowni – poddania próbie wytrzymałości, a w efekcie – demaskowania skrywanych upodobań, tłumionych pragnień. Nic nie zostanie nam oszczędzone.

W rozmowie z cenionym przez siebie krytykiem, Andrzejem Wróblewskim, Iredyński mówił w 1971 roku:

> Siła teatru polega na tym, że przestał on udawać pewnego rodzaju naturalność, teatr nie wstydzi się już swej sztuczności... Z musu oczywiście. Sprawił to film i TV. Jest arcysztuczny i w tym jego siła, jego jedyność. Są sprawy i rzeczy, które można ukazać tylko przez teatr. [...] Moje sztuki są modelami sytuacji czy problemu... Tak, to modele. Skrót bez obudowy historycznej, obyczajowej czy psychologicznej. Światy wymyślone [...][25].

Z reguły Iredyński osadza swoje dramaty w przestrzeni ograniczonej, zamkniętej, wyłączonej z nurtu życia, dającej poczucie laboratoryjnego zawieszenia czasu: wnętrze baraku w obozie koncentracyjnym (*Jasełka moderne*), opustoszała sala gimnastyczna (*Żegnaj, Judaszu*), świetlica sanatorium (*Sama Słodycz*), barak spełniający funkcję schroniska dla bezdomnych (*Łagodna piosenka*), magazyn rekwizytów teatralnych (*Ołtarz wzniesiony sobie*), salon w domu pracy twórczej na prowincji (*Ofiara w bóstwo przemieniona*), dawny warsztat służący za mieszkanie (*Kreacja*). Te wyobcowane przestrzenie sprzyjają inscenizowaniu swoiście

25. *Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę*, dz. cyt.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

rozumianych rytuałów, co najlepiej oddaje już sam tytuł *Jasełka moderne*. Czasami są to rytuały bardzo intymne, dwuosobowe, jak zabawa z „kukułkę" w *Łagodnej piosence* czy odgrywanie biografii poety-idola w *Seansie*, rytuał sprowadzony do amatorsko rozgrywanej psychodramy. Kiedy indziej rytuały grupowe, konsolidujące sektę, jak prześladowcze kreowanie kozła ofiarnego („kozy ofiarnej") w sztuce *Ofiara w bóstwo przemieniona*.

Notabene jeden z prywatnych rytuałów pisarza, zrelacjonowany przez Andrzeja Gronczewskiego, dobrze ilustruje funkcję poznawczą synekdochy, figury tak charakterystycznej dla metody dramatopisarskiej Iredyńskiego: „Rano czytał mi przez telefon nekrologi. Dzwonił nie po to, by donieść o śmierci osób znanych lub postronnych. Dzwonił jako stylista. Jako biegły przezierca zdarzeń krańcowych. Czytał nekrologi z chłodną precyzją chirurga"[26]. Tonio, główny bohater *Łagodnej piosenki*, powiada: „ja tylko nekrologi czytam", a dzięki wspomnieniu Andrzeja Gronczewskiego lepiej rozumiemy, co się kryje za tym zdaniem. Cała reszta doniesień prasowych to raczej szum informacyjny, wiadomości doraźne, które są wymienne, w ciągłej rotacji, i nie mają większego wpływu na ludzkie zachowania. Trwała, niezmienna jest tylko potrzeba konstruowania mitu, zwłaszcza w obliczu śmierci.

Niewątpliwie nekrologi dostarczają wiedzy o ludzkiej skłonności do mitologizowania. I tak jak śmierć czy ból po stracie ulega estetyzacji w konwencji nekrologu, podobnie estetyzowane bywa zło czy przemoc. Wulgarność, obsceniczność, brutalizm stylu, tak silnie odczuwane w teatrze Iredyńskiego, są najpewniej skierowane przeciwko takim właśnie retorycznym uładzeniom.

Łagodna piosenka to utwór niejako „zagubiony". Sztuka publikowana w kwietniowym numerze „Dialogu" w 1975 roku, nigdy później nie przedrukowana, nie doczekała się polskiej premiery (została natomiast wystawiona po niemiecku, pod tytułem *Sanftes kleines Lied*). Dwóch głównych bohaterów, Tonio i Filip, ma coś z Beckettowskiej pary z *Czekając na Godota*; niczym Gogo i Didi powtarzają codziennie ten sam scenariusz zabawy w „kukułkę" („To zabawa. Skurwysyńska, ale zabawa"). Tonio – charyzmatyczny wolontariusz – udziela poza tym schronienia całej „menażerii" życiowych rozbitków, włóczykijów,

26. A. Gronczewski: *Grzeszne manipulacje*, dz. cyt.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

odmieńców (dzisiaj powiedzielibyśmy: freaków). I oto dochodzi do podwójnej konfrontacji, najpierw z amatorską grupą teatralną, uprawiającą coś w rodzaju teatru integracyjnego na obrzeżach życia społecznego, zaraz potem – z bandą terroryzującą wszystkich zgromadzonych. Są to w istocie różne odpowiedzi na dojmujące poczucie pustki – i wszystkie ponoszą fiasko. Próba stworzenia alternatywnej społeczności nie udaje się. Bezradni okazują się poeta, lider teatru, aktorzy... Również gwałt, przemoc niczemu ani nikomu nie służą, nie mają ani mocy oczyszczającej, ani żadnego pragmatycznego celu, to jedynie gra przemocy i uległości, pozbawiona jakiejkolwiek ideowej wykładni, zło bezinteresownie destrukcyjne. Zawodzi sztuka, nie sprawdzają się przyjaźń i solidarność, ale ostatecznie nieskuteczna jest też przemoc – agresorzy muszą się wycofać. Osamotniony Tonio zostaje z pistoletem w ciemności, jeszcze jeden niepotrzebny idealista. Zapomniane słowa „łagodnej piosenki" zdają się utraconym kodem dostępu do innego świata. To bodaj najsmutniejsza, ale i najmniej „przewidywalna" ze sztuk Iredyńskiego, w której dzisiaj można odnaleźć coś z atmosfery filmów Michaela Hanekego.

Iredyński jest bezwzględny nie tylko w ukazywaniu przemocy, ale i w obnażaniu wszelkich zabiegów mityzujących przemoc przez retorykę poświęcenia czy inne uwznioślające gesty. Co ciekawe, aktu kompromitacji rojeń, wyszydzenia „romantycznych, a właściwie operowych wzorów" dokonują – niejako w imieniu autora – postacie oprawców: „Naczytałeś się złej literatury, chłopcze..." – szydzi zadziwiająco biegły w ironii gangster Ypsylon w *Łagodnej piosence*. Przemoc to nie jest ani „oszalały tłum", ani „demoniczna, zorganizowana siła", przemoc bierze się ze służalczej gotowości do zdrady, do uległości. Przemoc w dramatach Iredyńskiego nie jest systemowa, reżimowa, bezosobowa, lecz zawsze uosobiona, a nierzadko ofiara współpracuje z oprawcą, co niekiedy może sprawiać wrażenie przeprowadzania dramaturgicznego dowodu na tak zwany syndrom sztokholmski. Współudział w przemocy bierze się ze słabości, z niepewności, z braku poczucia własnej wartości, z nieumiejętności rozładowania kompleksów. To nie reżim (system, układ, organizacja, instytucja, sekta) nas deprawuje, to my sami powołujemy reżimowe struktury: najpierw przyzwalamy na nie, potem je wspieramy, wreszcie umacniamy

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

i reprodukujemy… Iredyński poniekąd inscenizuje w swych sztukach sytuacje przypominające słynny stanfordzki eksperyment więzienny przeprowadzony w 1971 roku przez Philipa Zimbardo, amerykańskiego psychologa, opisany po przeszło trzydziestu latach, już z perspektywy wydarzeń w Abu Ghraib, w książce *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?* (2007).

W sztuce *Ofiara w bóstwo przemieniona* (pierwodruk w „Dialogu" w 1985 roku, pod tytułem *Dziewczynki*) Iredyński odważnie wkracza na tereny wyłączone z krytyki przez poprawność polityczną, bez osłonek ukazując przemoc emancypacyjną. Okrutny paradoks: emancypacja to jeszcze jedna ideologia przemocowa, wykorzystywana do budowania sekty. Mówi jedna z członkiń ruchu: „Aby się scalić, potrzebna jest ofiara… Potrzeba nam kozła ofiarnego". A mechanizm kozła ofiarnego wymierzony jest zawsze w konkretną osobę. „Wystarczy puścić w obieg plotkę […]". Dramat Iredyńskiego stawia diagnozę: zło, przemoc w obecnych czasach ujęto w zsocjologizowane kategorie – mówi się o przemocy patriarchalnej, kolonialnej, rasowej, nacjonalistycznej, religijnej, fallokratycznej, mizoginicznej, homofobicznej…, przypisując zło strukturom społecznym, instytucjom, zbiorowym profilom (osławiony „biały heteroseksualny Europejczyk"). Sztuki Ireneusza Iredyńskiego mówią coś przeciwnego: zło jest prawie zawsze indywidualne, ściślej – międzyludzkie. Dramatopisarz nie pozostawia złudzeń: granice indywidualnej przyzwoitości, w których nienaruszalność chcielibyśmy mimo wszystko wierzyć, zostaną wcześniej czy później (ale raczej wcześniej) przekroczone.

JUSTYNA
Nie musiałaś jeszcze raz mnie upokarzać. Nie zasłużyłam na to.

EWA (*odwracając się*)
Zasłużyłaś… Lubisz to… Czy jest dla ciebie coś słodszego niż zdeptanie?… […]

(*Ofiara w bóstwo przemieniona*)

Ludzie są po to, aby ich wykorzystywać – seksualnie i/lub politycznie, dręczyć, zdradzać, budować na nich swoją władzę.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

4.

„Ja chcę cię stworzyć, a nie wylansować…". *Kreacja* z 1984 roku, jedna z ostatnich sztuk Iredyńskiego, jest wyjątkowo bogata w literackie odniesienia. Przenika się w niej kilka matryc symbolicznych, zmodyfikowanych z właściwą pisarzowi ironią: motyw faustowski – pakt zawarty przez artystę z tajemniczym dobroczyńcą, topos człowieka jako marionetki w rękach Stwórcy, mit Pigmaliona (wyjątkowo szyderczo ucieleśniony), motyw „książek zbójeckich" (w tym wypadku są to *Zbrodnia i kara*, Biblia i *Pod wulkanem*), a nawet konstrukcje typowo baśniowe: zjawienie się nieoczekiwanego gościa, który niczym dobra wróżka otacza troską niedzielnego artystę – kopciuszka, czy zgubna chciwość żony. A przy tym wszystkim, niejako przy okazji, w kolejnych odsłonach opowiedziane zostały perypetie sztuki nowoczesnej od akademizmu po akcjonizm, co więcej, ukazana została nowa kondycja artysty bez właściwości, który na „rynku sztuki" przechodzi w ręce kuratorów i krytyków i staje się wykreowanym medialnie idolem bez twarzy. W tym napisanym przed trzydziestu laty dramacie można odczytać zapowiedź niepokoju, który niedawno znalazł wyraz w powieści *Mapa i terytorium* Michela Houellebecqa.

Iredyński doskonale zdawał sobie sprawę, że pisarz to jest rola do odegrania nie tylko w porządku literackim, ale i w życiu publicznym. Dziś Dorota Masłowska czy Michał Witkowski bardzo świadomie inscenizują swój wizerunek medialny, ale rzecz nie tyle w wizerunku, ile w odmiennym od tradycji literackiej funkcjonowaniu pisarza w „społeczeństwie spektaklu". Iredyński jako jeden z pierwszych miał świadomość zmian, jakie zachodzą wskutek oddziaływania kultury masowej. W rozmowie z Krystyną Nastulanką z 1975 roku mówił: „Miejsce wieszczów zajęły środki rozpowszechniania informacji"[27]. Można przypuszczać, że zarówno swoim stylem pisarstwa, jak i stylem zachowań pragnął na nowo zdefiniować kondycję pisarza. Tak, by zejść z koturnu, a zarazem nie zatracić się w „małej stabilizacji" i nie porzucić misji artysty, którą rozumiał jako powinność obserwacji świata. Nie chciał być „autorytetem moralnym" czy „sumieniem narodu". Wolał określać się jako pisarz zawodowiec, chociaż nigdy nie był związany etatowo z jakąś redakcją czy instytucją, zachowując pełną

27. *Każdy z nas jest trochę wieszczkiem*. „Polityka" 1975, nr 13.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

niezależność. Utrzymywał się wyłącznie z pracy literackiej na różnych polach; obok prozy, wielu sztuk teatralnych i bardzo wielu słuchowisk radiowych miał w dorobku scenariusze filmowe i telewizyjne (jak *Sam pośród miasta* ze Zbigniewem Cybulskim czy *Przejście podziemne* Krzysztofa Kieślowskiego), wiersze, a także piosenki. Szybko zaczął odnosić sukcesy za granicą, głównie w niemieckim obszarze językowym – prapremiery sztuk *Żegnaj, Judaszu* (w roku 1968) oraz *Trzecia pierś* (w 1973) w Zurychu uprzedziły krajowe wystawienia.

Iredyński z trudem wpisywał się w tradycyjny model życia literackiego. Tadeusz Byrski tak zapamiętał przebieg jednego z wieczorów autorskich, w warszawskim Klubie Księgarza:

> Wieczór rozpoczął się o godz. 19.15 sakramentalną formułką prowadzącego, że oto będziemy mogli usłyszeć wiele ciekawych rzeczy od znanego, utalentowanego pisarza. Iredyński był uśmiechnięty, miał figliki w oczach. Pomilczał chwilę i spytał, czy może mówić, siedząc, i czy pozwolimy mu zapalić papierosa. Namyślał się jeszcze chwilę, wreszcie zaczął powoli, niezbyt składnie tłumaczyć, że po tej wojnie, po obozach śmierci, po powstaniu, po straszliwych epizodach, które ludzi przeżyli, cóż pozostaje pisarzowi? Czy można mieć odwagę pisać? Czy można mieć tyle tupetu, żeby cokolwiek mówić na ten temat? Zatrzymał się chwilę i wreszcie powiedział cichym, grzecznym głosem – a może by państwo coś tu mieli do powiedzenia? (Właśnie upłynęła trzecia minuta). Prowadzący miał twarz spoconą, a jeden z emerytów, którego już tam znałem z widzenia, zaczął podniesionym głosem: „Proszę pana, czy pan z nas kpi? My tu jesteśmy przyzwyczajeni do czegoś innego, trzeba coś powiedzieć o sobie, skąd pan jest, jaki był pana dom, jak pan pisze swoje utwory?". Iredyński usiłował coś wtrącić, starszy pan się zaperzał: „a jeśli chodzi o te pana *Jasełka*, co to tu zapowiadali, to muszę panu powiedzieć, że nam się taka twórczość nie podoba, my tego nie akceptujemy". Iredyński usiłował przerwać: „Zaraz, chwileczkę, co to znaczy my, bo jeśli chodzi o *Jasełka*, to chciałem panu powiedzieć…". Wreszcie Iredyński zdołał wtrącić (bo jeszcze parę pań bardzo się rozgwarzyło): „Czy pan uważnie słuchał tego tekstu, bo tam jest jedno zdanie,

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

które kardynał Wojtyła…". Tu się już zaczął tumult. „Niech pan nie tyka kardynała Wojtyły, coś pan sobie za dużo pozwala!" Prowadzący błagał o spokój, emeryci podniecali się wzajemnie, wreszcie kiedy autor skorzystał z „luftpauzy" i zdołał powiedzieć: „Czy pan pamięta takie zdanie: »Dzieciątko słowem odmieniło świat« – to zdanie kardynałowi Wojtyle bardzo się podobało. Więc dlaczego tak się państwo na mnie gniewacie?".

Staruszkowie jakoś przycichli z niesmakiem, prowadzący był bliski płaczu, właśnie minęła 8. minuta. Wreszcie powiedział: „Chyba będę wyrazicielem myśli tu wszystkich, żeby na tym skończyć – nasz gość dzisiaj jest trochę niedysponowany". I dał hasło do oklasków, ale emeryci nie bili brawa[28].

Byrski odtwarzał dramatyczny przebieg tego być może najkrótszego wieczoru autorskiego z pamięci, po latach, i jeżeli nawet nie przytoczył wypowiedzi słowo w słowo, to jako człowiek teatru z pewnością oddał wiernie dramaturgię zdarzenia. Pytanie, w jakim stopniu opisany konflikt wynikał z odstępstwa pisarza od tradycyjnej konwencji spotkania z czytelnikami, a w jakim mógł stanowić pogłos prasowej nagonki na Iredyńskiego w latach sześćdziesiątych[29].

5.

Jak dziś czytać Iredyńskiego? Historycznie, jako dramaturgię minionej epoki, czy ponadczasowo, jako modelowe, laboratoryjne sytuacje? Zwykle w podobnych przypadkach eksponuje się uniwersalny wymiar dzieła, jego nieprzemijające wartości, jego ponadczasowe przesłanie. O dramatopisarstwie Iredyńskiego z pewnością można to wszystko powtórzyć. Warto jednak przeczytać te sztuki również historycznie, jako świadectwo czasu. Czytajmy także po to, aby się dowiedzieć czegoś o przeszłości, o rodowodzie; jeżeli nie będziemy wracać do literatury teatralnej z czasów PRL-u, to o tych latach świadczyć będą jedynie czarno-białe seriale telewizyjne *Stawka większa niż życie* oraz *Czterej pancerni i pies*.

Debiut sceniczny Iredyńskiego został poprzedzony mocnym wejściem na scenę Sławomira

28. T. Byrski: *Sztuka rozmowy*. „Więź" 1978, nr 6.

29. Por. J. Siedlecka: *Obława. Losy pisarzy represjonowanych*. Warszawa: Prószyński i S-ka 2005, s. 377–408.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Mrożka – *Policją* (czerwiec 1958) – oraz prapremierą Różewiczowskiej *Kartoteki* (marzec 1960). Wystawione na sopockiej scenie Teatru Wybrzeże *Męczeństwo z przymiarką* było debiutem nie tylko w cieniu głośnych premier, ale przede wszystkim pod ogromnym ciśnieniem bardziej doświadczonych przez wojnę generacji. Dwudziestoletni autor, „którego biografia nie wykracza poza dzień dzisiejszy" (jak wytknął jeden z recenzentów), pokazuje bohaterów dużo starszych metrykalnie, ale nade wszystko obciążonych przeżyciami i czynami z czasu okupacji – jakby chciał dowieść kreacyjnej mocy literatury, nie odwołując się do własnych doświadczeń. Osadza kameralny dramat w dyskretnie ukazanych realiach czasu: ich czworo w różnych konfiguracjach dialoguje w jednym pokoju. W recenzjach dość zgodnie podkreślano udane dialogi i wytykano niedostatki dramaturgiczne. Edward Csató zawyrokował: „Sztuka Iredyńskiego jest słaba, ale z autora może wyrosnąć dramaturg"[30]. Sam Iredyński uznał *Męczeństwo z przymiarką* za wprawkę dramaturgiczną i nie zdecydował się go pomieścić w żadnym autorskim wyborze swych teatraliów. Wydobycie na jaw tej skazanej na zapomnienie sztuki podyktowane jest nie tylko filologiczną skrupulatnością z myślą o monografistach pisarza, historykach literatury i historykach teatru, ale bierze się z przeświadczenia, że czytane dzisiaj *Męczeństwo z przymiarką* ma niemałe walory poznawcze, zapisał się bowiem w tym utworze duch czasu. Niedostatek akcji, jałowość rozmów, które do niczego nie prowadzą, stanowią w istocie o problematyce tego dramatu. Na jedynie pozorowanej aktywności zasadza się egzystencja pozorna. „Chciałbym wyjechać – Ale i tak nie wyjedziemy. – Nie wyjedziemy". Może tak właśnie objawia się powojenna depresja? Powtarzane co raz „jestem zmęczony" to stan zawieszenia przyszłości wskutek ciążenia przeszłości, osobliwie polska odmiana panujących wówczas w Europie egzystencjalistycznych nastrojów, „nasz mały egzystencjalizm" (już wkrótce, w 1962 roku, Tadeusz Różewicz ogłosi sztukę *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*).

Dramatem Iredyńskiego jeszcze silniej osadzonym w realiach PRL-u jest *Ołtarz wzniesiony sobie*, wystawiony w sezonie „Solidarności", jesienią 1981 roku, w Teatrze Polskim w Warszawie. Rzecz ma

30. E. Csató: *Na przykładzie „Męczeństwa z przymiarką"*. „Teatr" 1961, nr 5.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

charakter scenicznego rozrachunku z własną epoką, chociaż bohater sztuki, Piotr M., stanowi zaprzeczenie jakichkolwiek autobiograficznych rysów. Marzec '68, który w dramacie jest kluczowym epizodem, sam Iredyński spędził w więzieniu w Sztumie, gdzie odsiadywał wspomniany wcześniej trzyletni wyrok. *Ołtarz* to niewątpliwie najbardziej (jawnie) polityczna ze sztuk Iredyńskiego, już nie „świat wymyślony", „skrót bez obudowy historycznej", lecz tym razem w równej mierze oskarżenie deprawującego systemu o stalinowskim rodowodzie, utrzymane w tonacji tragigroteski.

6.

„Jest pierwsza liga i jest druga, trzecia liga, jak w piłkarstwie. Jak wiadomo, w pierwszej lidze – mówię o sztukach – gra Mrożek, gram ja i Różewicz, ewentualnie" – nagrana dla radia śmiała (iście w stylu Gombrowicza) wypowiedź Iredyńskiego krąży dziś w internecie. Owszem, Ireneusz Iredyński mógłby być „tym trzecim". Inaczej niż Różewicz, nie wadził się z konwencjami teatralnymi, nie wikłał w rozprawę z całym teatrem; inaczej niż Mrożek, nie ograniczał postaci scenicznych do „gadających głów", oderwanych od sfery „cielesnego dołu". Daleki od kostiumu historycznego, od romantycznych ech i narodowych mitologii, od poetyckiego stylizatorstwa (jakie, każdy na swój sposób, uprawiali Ernest Bryll czy Jarosław Marek Rymkiewicz), równie daleki od małego realizmu, nie wpisywał się swoim idiomem dramatopisarskim ani w teatr absurdu, ani w formację „szyderców". Wypracował swój własny model teatru, to pewne. Z historycznoteatralnego punktu widzenia wygląda to jednak trochę skromniej. Sztuki Iredyńskiego przechodziły przez polskie sceny często gęsto na drugim planie. Naprawdę liczących się przedstawień nie zapisało się tak wiele i niewielu prestiżowych reżyserów je realizowało – poza Jerzym Jarockim, który zresztą, wystawiając *Męczeństwo z przymiarką*, sam był ledwie po debiucie reżyserskim, poza Konradem Swinarskim (*Żegnaj, Judaszu* z pamiętną kreacją Anną Polony) czy Zygmuntem Hübnerem (*Sama Słodycz* ze Stanisławą Celińską i Tadeuszem Łomnickim w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1973). Można jeszcze wymienić *Jasełka moderne* w reżyserii Jana Kulczyńskiego wystawione w 1971 roku przez Teatr Ludowy w Warszawie, z Wojciechem Siemionem w roli Strażnika i Edwardem

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

Dziewońskim w roli Heroda. Dużą popularnością cieszyła się teatralna adaptacja słuchowiska *Maria* w monodramatycznej interpretacji Zofii Kucówny, grana w jednym wieczorze z *Czystą miłością* z udziałem Daniela Olbrychskiego, w reżyserii Adama Hanuszkiewicza (Teatr Mały – scena kameralna Teatru Narodowego w Warszawie, 1975). Szczególne miejsce w historii scenicznej dramatów Iredyńskiego zajmuje Jan Bratkowski, który reżyserował aż sześć jego utworów (*Męczeństwo z przymiarką*, 1961; *Sama Słodycz*, 1973; *Ołtarz wzniesiony sobie*, 1981; *Żegnaj, Judaszu*, 1982; *Terroryści*, 1982; *Kreacja*, 1985). Wystawiona w 2010 roku w Teatrze Narodowym *Kreacja* w reżyserii Bożeny Suchockiej zwróciła uwagę przemyślaną inwersją obsadową: Nikt (w tej roli Jerzy Radziwiłowicz) jest tu starzejącym się nieudacznikiem z minionej epoki, a Pan (Marcin Hycnar) ma rysy młodego, przebojowego menedżera nowych czasów.

7.

Ryzyko powrotu do sztuk teatralnych jest na ogół wyższe niż w przypadku innych form literackich. Liryka zawsze może liczyć na późnych wnuków, powieść pozostaje nadal najbardziej poczytnym gatunkiem i ma swoich wiernych amatorów, z dramatem największy jest ambaras. Czytelnicy o orientacji dramatopisarskiej stanowią bez wątpienia mniejszość literacką. Cała nadzieja w teatrze.

Oto paradoks dramatopisarstwa – z jednej strony sztuki starzeją się szybciej niż poezja czy proza, bo teatr zazwyczaj szybko traci nimi zainteresowanie i sięga po nowsze utwory, z drugiej strony – właśnie teatr dysponuje środkami przybliżania publiczności do dawniejszych tekstów, toteż o dzisiejsze ścieżki dostępu do dramaturgii scenicznej Iredyńskiego pytać by należało przede wszystkim reżyserów i aktorów.

8.

Obecny wybór obejmuje jedynie te sztuki teatralne Ireneusza Iredyńskiego, które zostały ogłoszone bądź miały premierę za życia autora. Klamrę stanowią debiut sceniczny, czyli *Męczeństwo z przymiarką*, i ostatnia rzecz, jaką Iredyński skierował do redakcji „Dialogu", czyli *Seans*. Niestety, edycja nie mogła objąć wszystkich dramatów, toteż

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl

wśród pominiętych znalazła się część tych, które sam Iredyński włączył do autorskiego kanonu w *Dziewięciu wieczorach teatralnych* (zatem *Sama Słodycz*, *Trzecia pierś*, *Głosy umarłych*), jak i tych, które wprawdzie zostały wystawione, ale nie doczekały się druku: *Ostatni odcinek drogi* (Teatr Śląski, 1962), *Zejście do piekła* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, 1964), *Dobroczyńca* (Teatr Powszechny w Łodzi, 1971), *Narkomani* (Teatr Nowy w Warszawie, 1975). Do niniejszego tomu nie weszła też opublikowana i ciesząca się sporym powodzeniem teatralnym *Dacza* (dziesięć wystawień w latach 1979–1984 oraz realizacje radiowa i telewizyjna). Należy żałować, że nie starczyło również miejsca dla sztuk pozostawionych w maszynopisie, bez wątpienia wartych zainteresowania, jak chociażby *Misterium* czy *Teatr*. No i rzecz jasna, trzeba pamiętać o kilkudziesięciu słuchowiskach Iredyńskiego, które jako odrębny gatunek dramaturgiczny powinny jak najszybciej doczekać się osobnej edycji.

Pobrano z https://repozytorium.bg.ug.edu.pl / Downloaded from Repository of University of Gdask 2026-04-26 13:30

http://rcin.org.pl